



Entre a “muda poesia” e a “pintura que fala”: o contributo de Camões para a afirmação da linguagem emblemática em Portugal ·

Filipa Araújo

CIEC - Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (Portugal)
medeiros.filipa@gmail.com

JANUS 8 (2019)

Fecha recepción: 5/04/19, Fecha de publicación: 29/04/19

<URL: <http://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=124>>

Monográfico

*Representación simbólica por la palabra y la imagen:
divisas, invenciones y emblemas*

Resumen

Teniendo en cuenta la representación simbólica patente en las insignias militares usadas por los caballeros medievales y sabiendo que la dinastía Avis hizo uso de empresas personales, se pretende poner de manifiesto la continuidad de esa herencia en las letras y cimeras utilizadas en las fiestas reales portuguesas y registradas por el *Cancioneiro Geral* (1516) y por algunas crónicas contemporáneas. Relacionando esta práctica con la sistematización de la heráldica llevada a cabo en el siglo XVI, se procurará mostrar que la obra camoniana también presenta signos de recepción del lenguaje emblemático, en la medida en que recurre a los conceptos de “muda poesia” y de “pintura que habla” en la epopeya titulada *Os Lusíadas*. Además, este estudio pretende dar a conocer una serie de empresas atribuidas a Camões y supuestamente compuestas durante su permanencia en Goa. En el análisis de su contenido, se tejen algunas consideraciones sobre el enfoque paródico propuesto por

· Este trabalho foi desenvolvido ao abrigo do projeto de pós-doutoramento intitulado “Signos mudos e imagens falantes: a receção da linguagem logoicónica na cultura portuguesa do Barroco” SFRH/BPD/107747/2015, financiado pela FCT no âmbito do POCH, participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES.

el poeta, comparándolo con otras adaptaciones posteriores. De acuerdo con esta perspectiva, se intenta arrojar nueva luz sobre la contribución de Camões en la consolidación de la emblemática en Portugal.

Palabras clave

Divisas; Empresas; fiestas reales; emblemática; Camões; parodia

Title

Between “mute poetry” and “speaking painting”: Camões’ contribution to the flourishing of emblematic gender in Portugal

Abstract

Taking the symbolic representation displayed on the medieval military insignias into account and knowing that Portuguese dynasty of Avis made use of personal devices, this study aims to show that the display of “letras” and “cimeiras” (verses and images) in the royal festivities continued that historical legacy. The *Cancioneiro Geral* (1516) and some contemporaneous chronicles provide evidence of that practice, which can be related with the heraldic systematization led by Lusitanian monarchs in the 16th century. Besides, it will be discussed whether or not Camões was acquainted with the emblematic language, considering the way he deals with the concepts of “mute poetry” and “speaking painting” in his epic poem entitled *Os Lusíadas*. Additionally, this study seeks to divulge a set of devices attributed to Camões, apparently composed during his stay in Goa. Through the analysis of this material, some conclusions will be drawn on the parodic approach to emblematic gender proposed by Luís Vaz, comparing it to posterior adaptations. According to this perspective, new light will be shed on the importance of Camões’s contribution to the flourishing of emblematic gender in Portugal.

Keywords

Devices; badges; royal festivities; emblematics; Camões; parody



Rasgando o silêncio sepulcral do Mosteiro da Batalha, a Capela do Fundador (c.1434) dá voz a um dos testemunhos mais antigos do uso da representação logoicónica em Portugal, seguindo uma tendência comum a outras cortes europeias¹. Esculpidas em pedra nas arcos tumulares aí dispostas *ad perpetuam rei memoriam*, as divisas régias continuam a fazer ecoar o seu eloquente discurso e mostram como aquele tipo de linguagem simbólica estava já implementado na retórica do poder joanino, desafiando os

¹ Recorde-se, entre outros, o exemplo dos Reis Católicos analisado por López Poza (2012).

investigadores a seguir o rastro de tais agudezas do engenho nos séculos seguintes.

Embora não estivesse prevista no projeto inicial, a planificação da capela foi encomendada ao Mestre Huguet por ordem de D. João I (1385-1433), que faleceu no ano anterior à conclusão do primeiro panteão especificamente erigido para acolher os restos mortais da família real. Na tampa daquela que ainda hoje se destaca por ser a maior arca gótica quatrocentista no território nacional, repousam os jacentes emparelhados dos pais da Íncrita Geração, protegidos por baldaquinos com os seus escudos de armas. No rebordo, entre ramos e folhagens, as inscrições YL ME PLET e POR BEM eternizam os lemas pessoais do casal régio². Neste espaço de enorme significado histórico, artístico e simbólico, idealizado para servir as finalidades encomiásticas da *repraesentatio maiestatis*, o uso das divisas não se limita, pois, a um mero papel decorativo, ganhando particular efeito retórico num local destinado à preservação da memória.

Importa também referir, neste contexto, o aproveitamento artístico do lema joanino na decoração do teto da Sala das Pegas, no Palácio Nacional de Sintra. A documentação atesta a sua existência no reinado de D. Duarte (1433-1438), havendo indícios de que a obra possa ter envolvido o seu progenitor³. Estes elementos conjugados com outros registos de insígnias usadas por membros da dinastia de Avis, nomeadamente marcas de posse ou de mecenato visíveis em determinados monumentos ou alfaia, comprovam que o recurso a divisas pessoais era uma prática relativamente comum na corte portuguesa do século XV. No entanto, a escassez de provas tem alimentado a discussão sobre os responsáveis pela introdução deste costume em solo lusitano⁴. Levanta-se mesmo a hipótese de ter sido D. Afonso III (1248-1278) a importar essa moda, replicando os hábitos cavaleirescos de Boulogne⁵.

² Faria e Sousa (1679: 332) reproduz a divisa de D. João I, composta pela imagem de um pilriteiro sob o lema IL ME PLAIT POUR BIEN.

³ De acordo com a tradição lendária, as 136 pegas pintadas no teto seguram no bico uma rosa alusiva à casa de Lencastre com o lema “Por bem” porque aludem a um episódio em que D. João I teria sido surpreendido pela rainha no momento em que beijava uma camareira. Deste modo, a tagarelice da corte estava representada pela ave garrula (Sabugosa, 1903: 161-164).

⁴ Avelar e Ferros (1983: 227-245) argumentam que o uso de empresas viajou até Portugal na bagagem de D. Filipa de Lencastre (1360-1415), embora só tenha ganhado expressão na segunda metade do século XV, quando se assumiu como reação contra o formalismo das armas imposto pelos arautos.

⁵ Esta posição é apoiada por Rau (1973: 490). Pese embora a falta de fonte documental, Faria e Sousa (1679: 110) indica como empresa de Afonso III uma árvore assolada pelo vento sob o lema NI ONDAS NI VENTOS. Além disso, são reproduzidas as insígnias pessoais de outros reis da primeira dinastia, nomeadamente D. Afonso IV, que usaria uma águia sobre um monte com a letra ALTIORA PETO (Faria e Sousa, 1679: 150) e D. Pedro I, que

Para compreender cabalmente o impacto da linguagem logoicónica na representação do poder régio, cumpre recordar que um dos traços mais marcantes da intervenção arquitetónica de D. Manuel I (1469-1521) no Palácio Nacional de Sintra foi a construção da Sala dos Brasões. Neste teatro montado para nobilitar a dinastia reinante, o palco principal é ocupado pelas armas do Venturoso, rodeadas pelos brasões dos seus oito filhos. Em níveis gradualmente inferiores, surgem as setenta e duas famílias mais influentes do reino, dispostas em ordem de importância e assentes no ventre de veados sobre cujas cabeças repousa o respetivo timbre (Braamcamp Freire, 1997). A intenção de prestar tributo às entidades ali representadas através das suas armas é, de resto, claramente afirmada na inscrição que rodeia a sala: “Pois com esforços leais serviços foram ganhadas com estas e outras tais devem de ser conservadas”. Trata-se, portanto, de um cenário de exaltação nobiliárquica, que coloca diante dos olhos uma imagem da hierarquia social, posicionando estrategicamente as armas reais no remate da cúpula, acima de todas as outras.

Esta encenação deve, pois, ser enquadrada no âmbito dos esforços desenvolvidos por D. Manuel I no sentido de organizar as armas da nobreza portuguesa, procurando regulamentar o uso das mesmas e a concessão de brasões⁶. Em sintonia com a intenção de reforçar o centralismo régio, sob a égide do Venturoso surgiram os mais importantes registos de armoriais jamais feitos em Portugal, entre os quais merecem destaque o *Livro do Armeiro-Mor*, iniciado em 1509 e iluminado por João do Cró, e o *Livro da Nobreza e Perfeição das Armas* (c. 1521-1541), da autoria de António Godinho. Este contributo executou uma atualização revista do anterior, assumindo-se como referência heráldica nacional, não só pela antiguidade como também pela qualidade das iluminuras. Foram estas as fontes para o espetáculo visual pintado na cúpula da Sala dos Brasões, que constitui um importante registo dos códigos heráldicos tão em voga no século XVI.

A constatação destes dados revela, portanto, que a corte lusitana estava sincronizada com as suas congéneres europeias no que diz respeito ao domínio desta linguagem codificada, cujas raízes se perdem no tempo. Paolo Giovio, no *Dialogo delle imprese militari et amorose*, publicado pela primeira vez em 1555, reconhece essa origem remota. Recriando uma conversa com Ludovico Domenichi a propósito das engenhosas invenções das insígnias apresentadas pelos cavaleiros e homens nobres, Giovio

teria escolhido uma estrela com o mote MONSTRAT ITER (Faria e Sousa, 1679: 178). A D. Fernando é atribuída uma espada atravessando dois corações –o primeiro com três flores, o outro com três espigas– e por baixo a letra CUR NON UTRUMQUE (Faria e Sousa, 1679: 190).

⁶ Sobre os primeiros armoriais portugueses, consulte-se, entre outros, Metelo de Seixas (2011: 189-222) e Norton (2004).

relaciona esse costume com vários testemunhos das Letras Clássicas⁷, na senda da descrição homérica do escudo de Aquiles (*Il.* XVIII, 478-608), e procura mostrar como os cavaleiros medievais deram continuidade a esta herança.

Hora in questa età più moderna, come di Federigo Barbarossa, al tempo del quale vennero in vso l'insegne delle famiglie, chiamate da noi arme donate da' Principi per merito dell'honorate imprese fatte in guerra, ad effetto di nobilitare i valorosi Cavalieri, nacquero bizzarrissime inuentioni di Cimieri e pitture ne gli Scudi; il che si vede in molte pitture à Fiorenza in Santa Maria nouella (Giovio, 1574: 10-11).

Citando o exemplo de Federico I (1122-1190), o autor afirma que, paralelamente às insígnias ou armas familiares atribuídas pelos Príncipes como sinal de reconhecimento dos feitos militares alcançados, a Idade Média assistiu à propagação de “bizarras invenções” pintadas nas cimeiras⁸ e nos escudos. Esta tendência acentuou-se em Itália nos finais de Quatrocentos, por influência da chegada das tropas lideradas por Charles VIII e Louis XII. Imitando os capitães franceses, os rivais começaram a adornar-se com belas empresas, sobre vestes decoradas com ouro e prata, “*di modo che le mostre delle genti d'arme faceuano pomposissimo e ricchissimo spettacolo, e nelle battaglie si conosceua l'ardire, e'l portamento delle compagnie*” (Giovio, 1574: 10-11). De acordo com este testemunho, a linguagem logoicónica era aproveitada para fazer sobressair a presença dos chefes no campo de batalha, procurando impressionar os inimigos, desde logo, pela riqueza das suas vestes e pela imponência das suas insígnias.

⁷ “Non è punto da dubitare, che gli antichi usassero di portar Cimieri & ornamenti ne gli elmetti e ne gli scudi: perche si vede chiarame[n]te in Vergil. qua[n]do fà il Catalogo delle genti, che ve[n]nero in fauore di Turno contra i Troiani, nell'ottauo dell'Eneida; Anfiarao ancora (come dice Pindaro) alla guerra di Thebe portò un dragone nello scudo. Statio scriue similmente di Capaneo & di Polinice; che quelli portò l'Hidra, e questi la Sfinge. Leggesi etiandio in Plutarco, che nella battaglia de' Cimbri comparue la caualleria loro molto vistosa sì per l'armi luce[n]ti, sì per la varietà de' Cimieri sopra le celate che rappresentauano l'effigie di fiere seluaggie in diuerse maniere” (Giovio, 1574: 9-10).

⁸ A cimeira designa a decoração pintada na nervura meridiana da parte superior do elmo e foi o último ornato externo a aparecer nos brasões europeus, embora tenha raízes na Antiguidade. Na heráldica ibérica, marca um traço distintivo da armaria portuguesa, que inicialmente se designava por “cimeira”, mas acabou por assimilar a terminologia estrangeira de “timbre” (Norton, 2004: 405). O aparecimento do timbre é, portanto, muito anterior ao sucesso editorial dos livros de empresas, como demonstra Pastoureau (1981: 129-136). Em Portugal, os escudos passaram a ter um timbre desenhado por indicação régia, a partir do *Livro da nobreza e perfeição das armas* (1521-1528), mas o termo já aparece grafado por cima dos elmos no *Livro do Armeiro Mor* (1509). O *Tratado geral de nobreza* (1532) de António Rodrigues confirma igualmente o uso do timbre (Norton, 2004: 413).

Por conseguinte, as fontes literárias e artísticas já mencionadas atestam que o uso dos códigos emblemáticos na representação do poder se desenvolveu no período medieval, tendo posteriormente atingido um alcance internacional, com base numa rede semântica dominada pela nobreza e pelos intelectuais. Deste modo, o cotejo dos compostos logoicónicos complementares da heráldica clássica comprova que os motivos circularam entre as diferentes cortes europeias, permitindo leituras cruzadas (Hablot, 2001). E com o dealbar da estética renascentista, a expressão encriptada das empresas inspirou os humanistas, que desencadearam uma abordagem literária e erudita dessa matéria, como se verifica nas *Devises Heroïques* (1551) de Paradin ou no relato ecfrástico de Giovio.

Foi precisamente a familiaridade com a linguagem heráldica e simbólica um dos fatores que contribuíram para a popularidade alcançada pelos livros de empresas ou divisas, na senda da publicação do *Emblematum liber* (1531) de Alciato. Importa, além disso, lembrar que os emblemas foram muitas vezes confundidos com as divisas⁹, dando lugar a um fenómeno de contaminação genológica que acicatou a reflexão tratadística ao longo de décadas.

As fronteiras entre as duas tipologias foram minuciosamente debatidas com um empenho que também se refletiu nas artes poéticas portuguesas (Araújo, 2014: 257-305). Um dos sinais mais sintomáticos da popularidade das empresas no contexto lusitano de meados do século XVI ressalta do famoso tratado *Da Pintura Antiga* (1548), composto pelo mestre Francisco de Holanda (1517-1585). O género logoicónico toma lugar na apresentação sobre “todos os géneros do pintar”, revelando um amadurecido conhecimento sobre a conformidade entre as imagens e as palavras (Holanda, 1984: 212). Ainda que o contacto com tais ensinamentos possa ter beneficiado das viagens do artista português pela Itália e pela França, não deixa de ser significativa a sua preocupação em esclarecer esse ponto, acreditando que seria do interesse dos seus leitores.

À luz dos referidos testemunhos maioritariamente colhidos no universo artístico, torna-se evidente que Portugal seguiu, desde cedo, a

⁹ Na versão francesa da dedicatória a Peutinger publicada por Richier, os emblemas são apresentados como divisas:

*Afin que tous gentils esprits
Prennent matiere de devises
Exprimans par muets escrits
Leurs intentions y comprises.
Et que telles enseignes mises
Sur chapeaux, robes, & habits
Ainsi inventees & prises
Nous servent de bien grands devis* (Alciato, 1584: f.1).

tendência dos grandes centros culturais europeus para usar as empresas como complemento da heráldica formal. Cumpre agora indagar em que medida os mecanismos da agudeza linguístico-visual foram absorvidos pelo discurso literário, refletindo o sucesso alcançado pelos livros de emblemas. Importa, assim, questionar se também em solo lusitano os compostos logoicónicos conhecidos como formas de representação do poder aristocrático atraíram o engenho dos humanistas, promovendo um tratamento erudito daquele capital simbólico gerado no seio dos ambientes cortesãos para ampliar a retórica do poder.

I. LETRAS E CIMEIRAS: OS ALVORES DO GÉNERO EMBLEMÁTICO EM PORTUGAL

Recordando que o estabelecimento consuetudinário dos escudos de armas e das divisas foi ganhando força no período áureo dos romances de cavalaria e das crónicas, torna-se pertinente perguntar se será possível identificar intercâmbios entre a heráldica e as Letras portuguesas, mesmo numa fase anterior à eclosão dos livros de emblemas e de empresas.

Facilmente se percebe que os cenários medievais dos romances de cavalaria são permeáveis a momentos em que os protagonistas se perfilam com as suas insígnias pessoais e familiares¹⁰ e também não será extemporâneo encontrar referências a composições logoicónicas nas descrições deixadas pelos cronistas¹¹. A este propósito, torna-se oportuno lembrar que as ocasiões festivas ligadas à família real criavam muitas vezes momentos recreativos, abrindo espaço para entretenimentos populares como os torneios e as batalhas. É disso bom exemplo o caso paradigmático das justas que tiveram lugar em Évora, aos vinte e nove dias de Dezembro de 1490, no programa festivo do casamento do príncipe D. Afonso com a princesa Isabel de Castela.

Os leitores de hoje têm acesso a uma minuciosa descrição das empresas heroicas envolvidas nesse evento graças aos escritos de Garcia de Resende (1470-1536). As letras e respetivas cimeiras usadas pelos nobres

¹⁰ A heráldica de raízes medievais partilha pontos de contacto com o imaginário dos romances de cavalaria sucedâneos do Ciclo Arturiano, no âmbito dos quais surgem símbolos pessoais do herói, muitas vezes associados ao bestiário fantástico. No contexto português, será possível traçar um certo parentesco entre a arte da armaria e o simbolismo dos cavaleiros no *Bosco Deleitoso*, no *Palmeirim de Inglaterra* e também no *Amadis de Gaula* (Norton, 2004: 144).

¹¹ Na *Crónica de D. João I*, cap. XLVII, Fernão Lopes relata que o povo de Lisboa foi receber as bandeiras e os pendões del Rei de Castela, depois da batalha de Aljubarrota (1385), referindo que uma das divisas dos inimigos tinha um campo verde “e em meo huũ falcaõ que nas maoõs tinha huũ rotulo com huũ moto que ẽ limguoagẽ françes dizia: *em boõ ponto*” (Lopes, 1990: 123).

intervenientes foram publicadas, pela primeira vez, no *Cancioneiro Geral* (1516)¹², em cujas páginas o compilador apresenta, nestes termos, o conjunto de empresas: “E El-Rei com oito mantedores manteve a tea em ãa fortaleza de madeira singularmente feita, onde todos estavom de dia e de noite, que também justavam. E as letras e cimeiras que se tiram sam estas” (Garcia de Resende, 1993: 336).

Respeitando o protocolo de tais competições, os mantenedores, liderados pelo monarca, defendiam a fortaleza construída para o efeito, para sustentar o ataque dos aventureiros. A identificação da maioria dos trinta e seis contendores aí citados não oferece dúvidas, tornando viável a reconstituição das suas resenhas biográficas (Amaral Jr., 2001: 12-17) e permitindo concluir que estiveram presentes figuras de relevo na corte portuguesa. O caráter de cada cavaleiro surgia, assim, representado pelas empresas ostentadas, como se de um verdadeiro campo de batalha se tratasse. E se a inclusão no *Cancioneiro Geral* concedeu fama eterna aos compostos mistos enquanto artifícios do engenho, o seu papel no contexto de um espetáculo que mimetizava a hierarquia social ganha destaque, décadas depois, na *Crónica de D. João II*, cuja primeira versão foi publicada no *Lyuro das obras de Garcia de Resende*, saído dos prelos de Luís Rodrigues, em Lisboa, no ano de 1545.

O cronista eborense lançou novamente mão desse material logoicónico, transcrevendo-o, sem alterações significativas. Através de um breve apontamento ecfrástico, descreve a imagem pintada na parte superior dos elmos, deixando outra vez por identificar a autoria das letras¹³. No

¹² A inclusão de letras e cimeiras nos cancioneiros não constitui novidade. No *Cancionero General* de Hernando de Castillo, dado a lume em 1511 (fs. CXXXXr-CXLIIIv), surge uma rubrica intitulada “invenciones y letras de justadores”, na qual se inclui duas composições atribuídas ao português Fernão da Silveira. Transcreve-se também outra invenção dedicada a uma rainha de Portugal.

¹³ A repetição destes elementos parece fortalecer a hipótese de tais empresas terem efetivamente desfilado nas justas reais e sugere que Garcia de Resende poderia ter sido o autor das letras, como defende Amaral Jr. (2001: 10-11). Esta tese pode ser corroborada pelo facto de Diogo da Silveira apresentar, na versão do *Cancioneiro*, duas letras para a mesma cimeira, sendo a segunda precedida da indicação “sua”. Verifica-se, além disso, que esta é a única diferença significativa entre as duas versões do texto, sem contar a inversão de duas letras relativas a Pero de Abreu e Diogo da Silveira. Importa, porém, sublinhar que a *Crónica* inclui epígrafes mais extensas e mais pormenorizadas sobre a identidade dos contendores, tendo sido esta a base da transcrição elaborada por Amaral Jr. (2001). Convém ainda mencionar que estas letras e cimeiras foram também atribuídas ao poeta palaciano Aires Teles de Meneses, um dos nomes representados no *Cancioneiro*, pelo editor da “Arenga, ou relação fiel das festas que se fizeram na Cidade de Évora, no prazo do casamento do Principe D. Affonso, filho do Senhor rei D. João II, fielmente apanhada do seu antigo Original”. O texto foi estampado na compilação editada por António Lourenço Caminha (1792: 114-129), com

capítulo CXXXVIII da *Crónica de D. João II*, intitulado “De como el Rey deu sua mostra, e do grande estado, e riqueza, e invenções que trazia”, Garcia de Resende relata o desenrolar da justa que decorreu, de quinta a domingo, com toda a pompa e circunstância:

E a justa foy muyto bem justada, e deramse nella muytos, e grandes encontros, sem auer perigo algum, e a cimeira del Rey, e dos seus mantedores, e suas letras escreuerey aquy, e assi das dos aventureiros que me lembrarem (Resende, 1991: 183).

Ao afirmar que recorre à memória para recordar o cenário a que poderia efetivamente ter assistido enquanto moço da câmara de el-Rei, o autor explora as potencialidades visuais do relato ecfrástico e acrescenta, a título de justificação: “E que se a alguns isto pareça sobejo, outros auerá que folgaram de o ouir, que quem escreue não pode contentar a todos” (Resende, 1991: 182-183)¹⁴. Simulando a visão de um espetador, o cronista detém-se a reconstituir as cimeiras e as letras usadas por el-Rei, pelos oito mantedores que o acompanhavam e por uma seleção de aventureiros.

Uma das empresas de D. João II conciliava a imagem de um pelicano com o mote latino PRO LEGE ET PRO GREGE, admitindo, por vezes, a versão vernácula *Pola lei e pela grei*. No manuscrito da *Crónica dirigida ao rei D. Manuel*, a filactera mostra a variante *Por tua lei e por tua grei* (Fig. 1), tornando mais evidente a dedicação paternalista do monarca à religião e ao povo.

O cotejo com fontes iconográficas atualmente facilitado por bases de dados colocadas *online*, como < <http://base-deviser.edel.univ-poitiers.fr> >, para o caso francês, ou < <https://www.bidiso.es/Symbola> > para a realidade espanhola, permite concluir que a mesma associação logoicónica foi empregue noutras circunstâncias com uma leitura semelhante. A título de exemplo, recorde-se a empresa de Alfonso X de Castilla (1221-1284), reproduzida por Francisco Gómez de la Reguera, no manuscrito das *Empresas de los Reyes de Castilla* e também no volume publicado por Salomon Neugebauer em 1619, com o título de *Selectorum symbolorum heroicorum centuria* (Pena Sueiro, 2017a). Neste contexto, o pelicano representava igualmente a abnegação do governante, em prol dos seus súbditos, fazendo uso de uma linguagem convencional que circulava a nível internacional e permitia infinitas readaptações de motes e motivos.

cinquenta quadras que relatam as núpcias eborenses antes de transcrever as letras. No entanto, os intervenientes surgem anónimos e não se descreve a componente icónica.

¹⁴ Rui de Pina, na *Chronica d' el Rey D. João II*, capítulo XLVII, dedica pouca atenção às justas de 1490, mas confirma o desfile de letras e cimeiras.



Fig. 1. Armas e empresa de D. João II. Rui de Pina, *Crónica dirigida ao rei D. Manuel*, Manuscrito da Torre do Tombo, f, 203. Fonte: <https://digitarq.arquivos.pt>

No relato de Garcia de Resende, a empresa atribuída a D. João II apresenta uma composição bem distinta, sugerindo uma sintonia intencional com a emblemática da Rainha, o que reforça a ideia de harmonia conjugal. Na verdade, a nota eufrástica podia perfeitamente ser substituída pela imagem das cordas que geralmente aparecem junto do camaroeiro, no corpo da empresa de D. Leonor (Fig. 2).

El Rey leuaua por cimeira huns liames de nao pola Raynha Dona Lianor
sua molher cheos de pedraria e dezia a letra:

Estes liam de maneira
Que jamais pode quebrar
Quem com eles navegar (Resende, 1991: 183).



Fig. 2. Empresas de D. João II e de D. Leonor, com as armas da rainha ao centro, na torre da Igreja do Pópulo, Caldas da Rainha.

A letra salienta a ideia de que a união é garantia de força e segurança, mesmo para quem navega em alto mar. E, assim, as cordas são comparadas a pedras preciosas, porque a aliança matrimonial se assume como verdadeiro tesouro. A harmonia do casal seria, pois, uma valiosa joia para o reino, daí que o composto logoicónico explore o motivo dos “liames” como elemento comum. Esta estratégia não seria, de resto, uma novidade, dado que são conhecidas outras provas de complementaridade da mensagem expressa pelas representações emblemáticas de D. João II e D. Leonor (Metelo de Seixas, 2010: 46-82).

A empresa que o monarca terá usado neste contexto comemorativo de um himeneu real demonstra bem como a plasticidade da linguagem logoicónica permitia a criativa conjugação de letras e cimeiras, de acordo com as circunstâncias. Aproveitando o manancial já legitimado pela tradição simbólica, o artificioso conjunto das bodas de Évora apresenta alguns motivos bastante populares nas coletâneas de empresas do século XVI e até nos *Emblemata* de Alciato, nomeadamente a águia, o leão, o elmo, as âncoras e a torre sineira (Araújo, 2014: 167-174).

Na cimeira de D. Diogo Lobo, Barão do Alvito, um leão rompente acompanhava a letra “Com sus fuerças y mi fee todos mis males dobree” (Resende, 1993: 341). Deste modo, pretendia exprimir a força destemida da sua fé, capaz de suportar todas as provas. Giovio (1574: 104) atribui este símbolo ao capitão Hebrar Stuardo e também a empresa de Ramiro II (c.898-c.951) debuxada por Francisco Gómez de la Reguera y Serna, nas *Empresas de los Reyes de Castilla* elege um leão como corpo. Junta-lhe o mote FECIT PORTENTIAM IN BRACHIO SUO, recordando a força divina que guiou o seu braço na luta contra os infiéis. Neste sentido, o rei dos animais representa a encarnação de Cristo, mas também a força e a fortaleza do reino leonês e dos seus líderes durante a Reconquista (Pena Sueiro, 2017).

Amplamente divulgado pelas composições de Alciato (1584: 49v) e de Giovio (1574: 20) como símbolo máximo de poder, a águia desfilou nas justas de Évora para representar Pero de Abreu, com a letra:

Nam t’ espantes do que faça,
 Sigue-me bem e verás,
 Eu te matarei a caça
 E tu a depenarás (Resende, 1993: 342).

A escassez de dados biográficos sobre esta figura torna difícil a interpretação do composto, que parece aludir à identificação da rainha das aves com Cristo, a quem os cristãos deviam seguir com a certeza de lhe serem supridas todas as necessidades. Diogo de Mendonça, por sua vez, elegeu umas âncoras e dizia a letra: “Que venga toda fortuna, jamas sueltam vez nenguna” (Resende, 1993: 343). Com estes termos, procurar-se-ia talvez afirmar a certeza de que aquele caráter seria capaz de enfrentar todos os revezes graças à solidez das suas bases de apoio. À luz da intertextualidade, torna-se pertinente lembrar a empresa de Henrique II de Castela (c. 1333-1379), que afirmara a fé como guia da sua conduta (Fernández Travieso & López Poza, 2017). A associação entre a âncora e o conceito de virtude moral e firmeza política foi também assinalada por Alciato (1584: 199) no conhecido emblema PRINCEPS SUBDITORUM INCO-LUMITATEM PROCURANS, que lembra aos governantes o dever de garantir a segurança do seu povo.

Assim se comprova que o conjunto de empresas que Garcia de Resende colocou nas asas da Fama encontra paralelos intertextuais em modelos anteriores, mas adapta os motivos e as letras às circunstâncias de 1490, revelando que o seu autor dominava as técnicas de composição, numa fase muito anterior ao período mais intenso da discussão teórica sobre a *ars emblematica*. Por conseguinte, tal contacto precoce com o formato logoicónico poderia ter impulsionado a produção de livros de emblemas ou empresas em Portugal. Pelo menos, parecia haver condições para acolher esse novo género, tendo em conta o uso de divisas régias em solo lusitano no período medieval, bem como a composição de letras e cimeiras como código comunicativo no ambiente de corte. Resta saber qual o fruto da semente plantada por Garcia de Resende nas primeiras décadas do século XVI.

II. CAMÕES E A *ARS EMBLEMATICA*

Na senda do período embrionário anteriormente descrito, há um marco na história da emblemática em Portugal que se torna imperativo lembrar. Em 1552, Stockhamer assinava, em Coimbra, o primeiro comentário sistematizado aos *Emblemata* de Alciato, com uma dedicatória ao Senhor de Cantanhede que o teria desafiado a cumprir tal tarefa. Nesse paratexto, o comentador justifica o seu trabalho com a necessidade de tornar mais acessível a mensagem do jurista milanês, dadas as dificuldades interpretativas que levantava aos seus leitores no ambiente universitário da Lusa Atenas, para onde o jovem bávaro se havia transferido (Alciato, 1556: 3-5). Depreende-se, assim, que, nos finais da década de quarenta, os emblemas alciatinos circulavam entre os intelectuais da cidade onde Luís de Camões tinha desenvolvido os seus estudos, sob o olhar atento do tio, que era frade no mosteiro de Santa Cruz.

Carece ainda de um estudo mais aprofundado a tese de que Alciato possa figurar entre os autores que diretamente inspiraram a expressão poética camoniana. No entanto, é evidente que Luís Vaz conhecia a terminologia da emblemática cavaleiresca, que utiliza em vários passos d’ *Os Lusíadas*¹⁵. Emprega-a, por exemplo, na descrição da Batalha de Aljubarrota, quando refere que os soldados tomaram armas, capacetes e

¹⁵ Surgem exemplos também nas *Rimas*. Na “esparsa a hum fidalgo na Índia, que lhe tardava com hua camisa galante que lhe prometteo”, o Poeta critica o nobre exatamente por ostentar como insígnia a generosidade que tardava em concretizar, denunciando a falsa imagem que o fidalgo pretendia transmitir: “E já que, vossa mercê, / largueza tem por divisa, / como todo mundo vê, / há mister que tanto dê / que venha dar a camisa” (Camões, 1598: 176).

vestidos “com letras, e tençoens de seus amores” (*Lus.* IV. 22, v.8)¹⁶. Também no episódio dos Doze de Inglaterra há uma referência aos preparativos dos cavaleiros antes de partirem do Porto, esclarecendo que se apetrecharam com “armas, e roupas d’ uso mais moderno / de elmos, cimeiras, letras, e primores, / cavallos, e concertos de mil cores” (*Lus.* VI.52,vv. 5-8). Camões revela, assim, a sua familiaridade com estes conceitos¹⁷ e suas regras compositivas, aproveitando tais agudezas para adensar o significado simbólico do seu discurso poético.

Esbatendo a fronteira entre a pintura e a poesia, como amiúde defendiam as artes poéticas renascentistas, Camões cria verdadeiros cenários verbais (Paleri, 2009: 18-35). Afinal, o próprio Luís Vaz define a poesia como “pintura que fala” (*Lus.* VIII. 41, v.8). Exemplo dessa técnica são as insígnias dos estandartes de seda que Camões imagina a desfilar diante do Catual, com o intento de mostrar os “singulares / feitos dos homens, que em retrato breve / a muda poesia ali descreve” (*Lus.* VII. 76, vv. 6-8). Trata-se de um momento tão crucial que até implica uma nova invocação às Musas, antes de iniciar o discurso que funciona como uma apresentação da identidade nacional aos olhos do estrangeiro com quem se pretende estabelecer vias de comunicação. Obrigado a respeitar o princípio da concisão, o Poeta opta pela representação visual, recorrendo a símbolos pintados com palavras.

Deste modo, a representação emblemática atrai sobre si as luzes da ribalta no palco da epopeia camoniana, uma vez que as divisas descritas prestam homenagem a todas as personalidades ilustres cujo nome se vai descobrindo através de um engenhoso mecanismo de agudeza, como se verifica no início do canto oitavo.

Na primeira figura se detinha
o Catual, que vira estar pintada,
que por divisa hum ramo na mão tinha,
a barba branca, longa, e penteada.
Quem era, e por que causa lhe convinha
a divisa que tem na mão tomada;

¹⁶ No comentário a este verso, Faria e Sousa (1972: 273) esclarece que “por letras, i tensiones entende propriamente empresas”, citando de seguida os cinco princípios que Giovio definiu para a sua composição no *Dialogo*. Para as citações de *Os Lusíadas*, toma-se como referência a versão do texto publicada na edição comentada de Faria e Sousa (1972).

¹⁷ No comentário a estes versos, esclarece-se: “cimeras son qualesquier figuras que se ponen encima del yelmo por galanteria, i por imagen de algun pensamiento de bravosidad, o amor; i porque se ponía encima de la parte mas alta, se llamò cimera” (Faria e Sousa, 1972: 118). Na anotação seguinte, o comentador lembra que as letras seriam “las cifras que estos Cavalleros llevarían de los nombres de las damas que ivan a defender, acomodadas con sutileza, i galanteria”.

Paulo responde, cuja voz discreta
O Mauritano sabio lhe interpreta (*Lus.* VIII.1)

Neste ponto, Camões designa por divisa o ramo que Luso segurava na mão, ou seja, restringe o termo apenas à parte icónica. Na quarta estrofe, explica-se o simbolismo do ramo que o mítico antepassado dos Lusitanos carregava como divisa para assinalar a sua ligação ao tirso usado por Baco. O comentador, que escreve em 1639, num período de maior amadurecimento da reflexão teórica sobre os mecanismos da agudeza, acrescenta: “Divisa es la senal que cada um trae, por donde se haze divisar, o conocer entre otros” (Faria e Sousa, 1972: 379). No desfile de notáveis, perfilam-se as representações de Ulisses e Viriato, com águias pintadas nas bandeiras. Segue-se Sertório, acompanhado pela “fatídica serva que o avisa” (*Lus.* VIII, 8, v.7), isto é, que o aconselha com prudência. Estabelece-se, pois, um diálogo com os códigos da representação logoicónica e não seria de estranhar que o Poeta estivesse familiarizado com esse saber, num período em que tais códigos se assumiam como forma de representação e de comunicação social¹⁸.

Para fortalecer esta argumentação, cumpre aduzir uma prova demonstrativa de que Luís Vaz sabia pôr em prática as técnicas inerentes à invenção de compostos mistos. Trata-se de um texto impresso nas páginas finais das *Rimas* publicadas em 1598 e que vem escudado de informações esclarecedoras quanto ao seu contexto de produção:

Zombaria que fez sobre algũs homens a que não sabia mal o vinho: fingindo, que em Goa nas festas que se fizeraõ a socessaõ de hum governador, sairão a jugar as canas estes certos galantes com diuisas nas bandeiras, & letras conformes suas tenções, & inclinações (Camões, 1598: 200).

Severim de Faria (1624: 99) adianta que o governador visado seria Francisco de Barreto (1520-1573), que tomou posse a 16 de junho de 1555, sucedendo ao falecido D. Pedro Mascarenhas. Ao recriar um torneio medieval, Camões descreve os intervenientes como cavaleiros que usam divisas nas bandeiras e letras conformes às suas tenções. A natureza simbólica destas composições é, assim, enfatizada pelo autor que, conhecedor dos códigos emblemáticos, teria criado as empresas que descreve com o intuito de representar o carácter dos intervenientes¹⁹:

¹⁸ A família paterna de Camões já detinha armas no final do século XV, mas não se conhece prova de que tenha feito uso de insígnias heráldicas (Albuquerque, 1984: 553-568).

¹⁹ Na edição antológica de Matos (2012: 119), este conjunto preenche uma secção sob o título de “Emblema”. Esta designação salienta a dimensão logoicónica dos compostos, mas o âmbito individualizado do seu conteúdo parece ser mais adequado aos princípios definidos para as empresas.

E hum que bebia excessiuamente tirou por diuisa hum Morcego, aue em q foy convertida Alcithoe cõ as irmãs, por desprezarẽ os sacrificios de Baco. E como aquelle q se em tal erro caísse, nã qria ser cõuertido em tã baixo animal, e tã nojoso dizia a sua letra assi em Castelhana

*Si yo desobedeciere
A tu deidad sancta y pura,
En al mudes mi figura* (Camões, 1598: 200).

A junção da imagem do Morcego com a letra castelhana forma, de facto, um conjunto logoicónico, e não deixa de ser pertinente notar que, mais uma vez, Camões parece utilizar o termo “divisa” para designar apenas o elemento visual. Em 1555, cumpre lembrar, a teorização da *ars emblematica* estava ainda numa fase embrionária. Nesse ano publicou Giovio a primeira versão do *Dialogo* em que estabeleceu os conhecidos cinco pilares da composição das empresas. Torna-se, por isso, particularmente interessante ler as derradeiras linhas do tratado *Da Pintura antiga*, pois Holanda esboça algumas orientações nesta matéria:

Alem d’ isto é uma nobre parte na pintura a invenção e o achar das devisas; e é cousa tão defícil e má de achar que em nenhuma outra mais se mostra a descrição ou a pequice e má galantaria do homem, porque querem as devisas um mui delicado e discreto escolher o muito conforme á propriedade da pessoa, assi na pintura como na letra; e ha de ser repartida a letra com a pintura de maneira, que uma sem a outra não se entendam, mas declarando mea parte a pintura, e mea parte a letra se ajunte a divisa; e a letra quer-se mui breve e muito escolhida e não muito clara, mas a pintura quer-se muito facil de fazer, e muito defícil de achar e muito pouca na obra, e tudo ha de ser muito (Holanda, 1984: 212).

Cumpre, pois, salientar que as observações do teórico português precedem a publicação das *Dévises Heroïques* (1551) de Paradín, pelo que parece tratar-se efetivamente da «*primera ocasión en que se intenta establecer una normativa para la invención de devisas, iniciativa que tradicionalmente se atribuye a Giovio*», como adverte Garcia nas anotações à obra de Holanda (1984: 212). As observações do erudito pintor defendem, então, a necessidade de equilíbrio funcional entre os elementos verbais e pictóricos. Aconselham, assim, a conjugar um mote breve e algo ambíguo com uma imagem “fácil de fazer”, para ser entalhada e esculpida em suportes variados. Deste modo, as indicações de Holanda vão ao encontro das condições exigidas por Giovio, no que diz respeito à justa proporção

entre alma e corpo, bem como à conveniência de encontrar o meio termo entre o excessivo hermetismo e a clareza total²⁰.

Embora seja difícil provar inequivocamente que Camões teria acesso a reflexões teóricas sobre a composição das empresas, a forma hábil como concilia motivos visuais e letras breves, adaptando-os ao contexto específico da zombaria, indicia o domínio dessa técnica. O comentário que introduz a divisa do morcego²¹ acima transcrita prepara o seu enquadramento interpretativo, através da referência a Alcítoe, uma das filhas de Mínias que teria sido convertida nesse animal por ter desprezado os sacrifícios de Baco²². A este episódio mitológico alude o emblema de Alciato (1584: 88r) que tem como mote VESPERTILIO, sendo possível traçar uma ligação intertextual entre as duas composições. No entanto, a mensagem do jurista milanês afasta-se substancialmente do tom malicioso da divisa camoniana. Aproveitando a homofonia entre “al mudes” e “almudes”, ridiculariza-se o portador da divisa, alegando que a letra não só indicava que se transformaria em morcego se desrespeitasse a divindade do vinho como por “acaso acertou de sair aquella palavra com que molhava as suas”, ou seja, almudes de licor.

E o tom irónico do discurso torna-se mais refinado porque se insiste na ilusão de que os responsáveis pela autoria das letras teriam sido os próprios fidalgos, sugerindo que os cavaleiros usavam empresas embora nem sempre soubessem interpretá-las devidamente, o que dava origem a hilariantes circunstâncias em que o conjunto os expunha ao riso alheio em vez de os enaltecer. Pretende-se, assim, desmascarar a ignorância dos nobres, ainda que o Poeta finja sentir comiseração pelo “inocente autor” que “ficou para se enforcar” quando percebeu a leitura equívoca da letra (Camões, 1598: 200v).

Diante de tal recriação de um tradicional jogo de canas, verifica-se que o texto explora sentidos implícitos com uma intenção satírica através da deturpação das normas de composição emblemática. Com o intuito de atacar a vaidade dos fidalgos, o autor da zombaria recorreu a uma linguagem que

²⁰ “*Prima, giusta proportione d'anima & di corpo; Seconda, ch'ella non sia oscura, di sorte, c'habbia mistero della Sibilla per interprete a volerla intendere; ne tanto chiara, ch'ogni plebeo l'intenda; Terza, che sopra tutto habbia bella vista, laqual si fa riuscire molto allegra entrandovi stelle, Soli, Lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, instrumenti mecanici, animali bizzarri, & uccelli fantastichi. Quarta non ricerca alcuna forma humana. Quinta richiede il motto, che è l'anima del corpo, & vuole essere communemente d'una lingua diversa dall'Idioma di colui, che fa l'impresa, perche il sentimento sia alquanto più coperto: vuole anco essere breve; ma non tanto, che si faccia dubbioso; di sorte che di due ò tre parole quadra benissimo, eccetto se fusse in forma di verso, ò intero, ò spezzato*” (Giovio, 1574: 12).

²¹ Em Alciato (1584: 89-90), o morcego transmite a ideia de falsidade, mentira e hipocrisia.

²² Ovidio (*Met.* 4. 389) conta a história das filhas de Mínias, fundador da raça grega.

bem espelhava a preocupação áulica em transmitir uma imagem que nem sempre correspondia ao verdadeiro caráter dos representados²³. Nesta perspetiva, Camões apresenta uma paródia à moda das empresas, empregando as técnicas compositivas das próprias empresas com uma finalidade satírica.

Ao recriar o cenário das justas para ridicularizar os intervenientes, inverte-se o objetivo laudatório que presidia às divisas dos cavaleiros e, assim, a zombaria aproxima-se das características da paródia definidas pela crítica dos últimos anos. De acordo com Hutcheon (1985: 48), esta categoria genológica não implica necessariamente uma ridicularização, mas antes uma “transcontextualização”, uma inversão irónica ou uma repetição com distância crítica. Assim, o resultado tanto pode ser depreciativo e satírico como construtivo e bem-humorado. Consequentemente, o *ethos* paródico pode ser reverencial, lúdico ou desdenhoso (Hutcheon, 1985: 38). No caso do texto camoniano, a designação de “zombaria” antecipa, desde logo, a prevalência da dimensão satírica²⁴, que atinge não só os fidalgos visados, mas também o costume de usar divisas.

Procurando ilustrar a ambivalência da linguagem logoicónica, o autor respeita os códigos de composição ao mesmo tempo que enfatiza as suas debilidades quando mostra a incapacidade de interpretar o simbolismo dos motivos pretensamente pintados. Os cavaleiros camonianos são alvo de chacota porque desconhecem o sentido das próprias bandeiras e sujeitam-se às leituras equívocas da linguagem simbólica, como acontece com o segundo participante:

Mas outro galante que de fino bebado ja passaua os limites do bom, & costumado beber, tirou por hũa diuisa hũa palmeira aruore, que entre os antigos significaua victoria, & ao pé della algũs ramos de vides, & de parreiras pisadas, & dizia a letra assi.

*Ficay vencidas sem gloria
Vos vides, & vos parreiras,
Porque os ramos das palmeiras,
São os que tem a victoria* (Camões, 1598: 200v).

²³ O tom humorístico do discurso camoniano transparece também no célebre banquete de trovas que o Poeta teria oferecido em Goa à pequena nobreza de Punhete (Camões, 1598: 162v-163v).

²⁴ Para Sangsue (1994: 73-74), a paródia consiste numa transformação lúdica, cómica ou satírica de um texto singular. Na verdade, a definição do conceito de paródia não reúne consenso, nem sequer no que diz respeito à sua etimologia ou à sua génese. Acreditando nos testemunhos da *Poética* de Aristóteles e de Ateneu, a paródia teria tido origem no universo musical, com um intuito sério e respeitoso, mas foi adquirindo uma conotação cómica com o alargamento ao domínio da literatura, de outras artes e de sistemas codificados não artísticos (Ferreira, 2003: 293).

Elegendo o motivo da palmeira como símbolo de vitória, esta composição dá continuidade à tradição hieroglífica que também inspirou o jurista milanês. No emblema *OB DURANDUM AD UERSUS URGENTIA*, Alciato (1584: 54r) recorre à palmeira como modelo de perseverança e no composto que tem como mote *PRUDENTES VINO ABSTINENT* (Alciato, 1584: 35v), a vide sai derrotada pela prudência, tal como acontece na letra camoniana²⁵.

Esta letra foi igualmente alvo de comentários “praguentos”, alegando que a vitória sobre as videiras aqui mencionada apenas dizia respeito à forma valente como o fidalgo “cometia com valeroso animo” as garrafas de vinho (Camões, 1598: 200v). Nestas didascálias que contextualizam as empresas, projeta-se a voz satírica que não se coíbe de propor uma interpretação disfórica dos compostos ostentados pelos fidalgos. No caso do nobre que tirou por divisa uma peça de chamalote totalmente isenta de água que vinha apresentada por Baco, aludindo ao facto de beber vinho sem mistura, a letra dizia: “Sem agoas, senhor levayo / se for bom, / Quel as aguas de Monacayo / Frias son” (Camões, 1598: 201). A anotação começa por afirmar que os detratores não tiveram motivo para denegrir, mas envereda por um tom de fina ironia: “Aqui não tiveram praguentos que dizer, por ser opinião de física, serem melhores os mantimentos simples que compostos” (Camões, 1598: 201). Apesar de transmitir uma pretensa justificação, não deixa de estar subjacente uma leitura da letra que sugere um consumo excessivo de vinho no seu estado puro.

De facto, o anúncio individualizado dos fidalgos prima por destacar os atributos de cada um como fervoroso apreciador dos licores de Baco.

Outro que no beber lançava a barra, inda mais além que os acima escritos, tirou por divisa hũa salmandria, passeando por cima de hũas brasas de fogo, e a letra dizia.

En el fuego bivo yo

Mas o pintor errando as letras acertou de pôr: *De fuego la bevo yo*. Donde os praguentos quizeram adivinhar, que este galante bebia Orraca de fogo. O demónio foy fazer tal erro para delle sayr tamanho acerto (Camões, 1598: 201).

O motivo aqui descrito por Camões foi efetivamente usado em empresas de personalidades históricas no período medieval, entre as quais se destaca Juan II de Aragón (1398-1479), segundo o testemunho deixado por

²⁵ A palmeira dava corpo à divisa de D. Gabriel de la Cueva, membro da *Accademia degli Affidati*, como explica Contile (1574: 124v). Sobre esta empresa, López Poza (2017).

Jerónimo Zurita nos *Anales de Aragón*, lib. XV, cap. XLIV (López Poza e García Roman, 2017). Associada ao lema DURABO, a salamandra representava a constância de um caráter capaz de sobreviver a qualquer desgraça (Fig. 3). E a ancestral convicção de que o pequeno animal resistia ao fogo fez com que se tornasse um símbolo de temperança e firmeza entre os emblematistas. No entanto, não é essa a mensagem transmitida pela empresa camoniana. Recorrendo, mais uma vez, à ironia, o texto transforma a salamandra na imagem metafórica de um fidalgo que bebia urraca²⁶ e vivia em chamas por causa do álcool.



Fig. 3. Empresa de Juan II de Aragón. Typotius, *Symbola divina et Humana*, Praga, 1601, I, lâmina 30, XXI.

Os efeitos nocivos da bebida servem também de mote à empresa seguinte, que diz respeito a um nobre que não continha o discurso depois de estar embriagado. A composição juntava uma figura endemoniada com a letra: “Se falar demasiado / Não mo tachem, porque enfim / Aquela alma falla em mim” (Camões, 1598: 201v). Deste modo, tornava-se visível aos olhos de todos uma característica pouco nobre do fidalgo, incapaz de conter o vício e os suas consequências.

E se todos estes jogadores de canas se distinguiam pelos feitos ao serviço de Baco, o Poeta introduz no alegado torneio dois concorrentes que não estavam embriagados como os demais:

Sendo entrados ambos juntos por certa conformidade, que avia entre ambos, trouxerão pintados nas bandeiras, cada hum seu par de pombas; e dizia a letra:

*Se como vos hahi par
Vos o podereis julgar.*

Certo que até qui chegou a malícia dos homens, porque tão sutilmente quiserão interpretar a innocencia desta letra, que tomaram a derradeira sillaba da primeira regra, e ajuntarão-na com a primeira da derradeira, que vem a dizer parvos, e disserão que juntos significavão isso aquelles dous inocentes. Mal pecado, tão errada anda a maldade humana, que logo tem por parvos aos que sabem pouco (Camões, 1598: 201v).

²⁶ Bebida alcoólica originária da Ásia, feita à base de aguardente de coco misturada com vinho de palma.

Culpando a malícia alheia, o texto camoniano volta a propor um entendimento da empresa que resulta de uma leitura distorcida da letra, de modo a transformar uma afirmação de harmonia numa acusação de estupidez. Seria certamente conhecida a associação da pomba ao amor abnegado, como ilustra o emblema AMOR FILIORUM (Alciato, 1584: 266v), mas a representação da inocente amizade dos dois fidalgos não teria sido bem interpretada.

Na última composição logoicónica descrita nas *Rimas*, a ironia volta a manifestar-se através de um engenhoso jogo semântico. Apresenta-se um fidalgo famoso pela perfeição em tudo o que fazia, especificando que comia os pratos mais deliciosos do mundo, usava vestidos dos mais finos cetins e falava aos amigos com delicadeza. Procurando refletir tal excelência, a sua divisa era uma camisa laureada de pontinhos num elaborado lavor antigo, com a letra:

Pontos de honrado, e sesudo
Sempre na vida quis ter,
Apontado no viver,
Apontado mais que tudo
Em meu vestir, e comer:
Pontos sutis no meu gosto,
Mais sutis no conversar
Tanto me vim apontar,
Que apontado trago o rosto,
E as cartas para jogar (Camões, 1598: 202).

Os pontos bordados na camisa são, assim, colocados em paralelo com traços de virtude e de requinte, também evidenciados na conversação. Em todos esses domínios pretendia o fidalgo ser bem “apontado” e tal era o seu empenho que chegava a ter pontos no rosto, por causa de uma cicatriz, e pontos nas cartas. Contrariando todos os elementos laudatórios anteriores, o remate da composição introduz uma nota negativa, para concluir que a aparente perfeição consistia numa estratégia montada para enganar os outros. O autor da zombaria denuncia, assim, a propaganda de falsas virtudes levada a cabo pelas empresas, como se conclui nas palavras finais, quando defende que muitos fidalgos gostariam de ter participado na festa de Goa para que se fizesse “memória deles, conforme suas calidades” porque “todos os homens da Índia são assinalados” (Camões, 1598: 202).

Na verdade, esta amostra escolhida pelo Poeta assume uma intenção marcadamente satírica, usando as armas retóricas com que os fidalgos se defendiam da opinião pública para os atacar. Não admira, pois, que o Governador tenha tomado medidas e, “ou por zello da justiça, ou porqueixas

dos motejados, o mandou prender, e desterrou para a China, no anno seguinte de 1556” (Severim de Faria, 1624: 99). Independentemente da verdade histórica deste episódio, importa salientar que o texto reproduz um cenário típico da utilização de empresas e comprova que tais mecanismos de representação continuavam vivos em 1555, levados para o Oriente na bagagem da nobreza que aí se estabelecera com seus costumes.

A severidade do castigo relatado pelo biógrafo leva a crer que o Poeta foi, de facto, muito eficaz na representação emblemática dos fidalgos, ou talvez se tivesse inspirado nas empresas efetivamente usadas no torneio, se se ponderar a hipótese de ter realmente acontecido. O texto publicado nas *Rimas* não reivindica a autoria das composições e limita-se a sugerir leituras distorcidas das empresas. O tom irónico enfatiza a dimensão iniciática dessa linguagem codificada, mas deixa subjacente o conhecimento do significado dos motivos escolhidos. Nesta perspetiva, parece ficar comprovado que Camões seguiu os princípios compositivos que, poucos anos antes, Holanda (1984: 212) tinha enunciado: a discreta seleção das características representadas, a complementaridade dos elementos visuais e verbais, bem como as letras breves e ambíguas, conjugadas com imagens fáceis de fazer.

Além disso, a zombaria camoniana traz a lume um exemplo do recurso à paródia como instrumento de renovação. A reflexão diacrónica sobre este género mostra como houve períodos em que se assumiu como forma de criação literária interminável, estimulando a mudança de paradigma ou promovendo um paradigma vigente (Ferreira, 2003: 297). E a abordagem paródica das empresas proposta por Camões não deixa de ensaiar um modo de recriar esse modelo, fazendo-o entrar no discurso literário. Depois deste ensaio, o Poeta abriria também as portas do canto épico às agudezas da linguagem simbólica.

III. O DIÁLOGO ENTRE EMPRESAS E LITERATURA DEPOIS DE CAMÕES

Na senda desta reflexão sobre os ecos da linguagem logoicónica na obra do maior Poeta de Quinhentos, torna-se pertinente ponderar em que medida essa receção contribuiu para a afirmação do género emblemático em Portugal. No que diz respeito à publicação de livros de emblemas, foi preciso esperar até 1596 para se imprimir a primeira coletânea em português, ainda que sem a inclusão de figuras, num apêndice ao *Discurso sobre a Vida e Morte de Santa Isabel Rainha*, de Vasco Mousinho de Castelbranco. Trata-se de um conjunto que colhe inspiração em modelos estrangeiros, sobretudo Paradin e Valeriano, mas deve ser valorizado como um primeiro exercício em vernáculo.

Os dados mostram que a semente não frutificou de imediato, embora houvesse consciência de que a heráldica de raízes medievais não deixara de funcionar como forma de comunicação e representação do poder, pois pressupunha um erudito sistema de interpretação da ordem social e política a que a arte emblemática trouxera novo fôlego²⁷. Reconhecendo as alterações significativas que o século XVI tinha implicado no entendimento das empresas, Francisco Rodrigues Lobo afirma, no segundo diálogo de *Corte na Aldeia* (1619):

Em Portugal é cousa muito antiga nos príncipes trazerem tenções e empresas com letras, e ainda as usavam misturadas nas armas reais (...) posto que naquele tempo não estavam tão apuradas como agora, nem eram sujeitas à arte que delas e para elas fizeram os modernos, não lhes faltava entendimento e galantaria (Rodrigues Lobo, 1991: 83).

Ao afirmar que a arte emblemática se tinha apurado e sistematizado no período moderno, o autor reconhece a evolução do género, que entretanto começara a ser alvo de complexas discussões teóricas. Além disso, Rodrigues Lobo já assistira à entrada triunfal de D. Filipe I, pelo que estaria certamente sensibilizado para o papel das empresas e dos emblemas na iconografia das festividades barrocas, cujo programa também costumava contar com a encenação de torneios cavaleirescos. Incorporadas nos arcos triunfais e noutras construções de arte efémera, as composições logoicónicas conheceram uma vertente aplicada que as tornou mais populares e acessíveis ao público menos erudito.

O século XVII foi particularmente profícuo em termos de festividades régias com palco em Lisboa, tendo em conta a necessidade de legitimar a nova dinastia reinante, na sequência da Restauração de 1640. Neste processo, tiveram inegável protagonismo as festas por ocasião do matrimónio de D. Afonso VI com D. Maria Francisca Isabel de Saboia, em 1666. Era urgente imprimir no imaginário coletivo a representação ideal de um país capaz de vencer a guerra da Independência, pelo que os autores do programa iconográfico recorreram amiúde à gesta dos Descobrimentos. E, no que diz respeito aos emblemas criados para o efeito, cumpre recordar as composições do arco dos Mercadores, que acentuaram o impacto retórico da mensagem ao convocar a “tuba canora” de Camões (Medeiros, 2012). Na galeria de heróis aí disposta, os nomes dos valerosos conquistadores do

²⁷ Questionado por D. Júlio, Leonardo descreve as armas de D. João I e sua descendência, concluindo: “armas e empresas ou tenções não tiveram no seu princípio a diferença que agora lhes assinam os que delas escrevem, de letras e corpos, e corpos sem letras, com limitações e regras mui apertadas” (Rodrigues Lobo, 1991: 83).

Oriente são acompanhados por dois conjuntos de figura e mote, a que se junta um par de versos colhidos n' *os Lusíadas*, em jeito de *subscriptio*. Deste modo, o expoente máximo da Literatura portuguesa era convocado como símbolo de identidade nacional mas também como modelo, pois também ele tinha feito desfilar representações emblemáticas de personalidades ilustres.

Tal era a popularidade destes mecanismos da agudeza em contexto festivo que não se fez tardar a sua transposição para o universo literário, nomeadamente no que diz respeito à novela alegórica. Um dos exemplos mais sintomáticos desse aproveitamento surge logo na primeira representante do género em língua portuguesa, *A Primavera* (1601) de Rodrigues Lobo²⁸. Esta obra inclui um vasto número de composições poéticas embutidas na prosa ficcional, entre as quais se destaca um conjunto significativo de motes, letrados e divisas, que atestam a receção dos modelos emblemáticos.

Na floresta nona, por exemplo, descreve-se uma festa dos pastores, que coroam as cabeças com grinaldas floridas e “vestidos de várias cores e divisas começavam a celebrar a glória do dia” (Rodrigues Lobo, 2003: 114). O cenário pastoril veste-se de gala para celebrar com “cabanas enramadas e com namoradas tenções sobre as portas” (Rodrigues Lobo, 2003: 114). Cobertas de verdes e floridas espadanas, as ruas da aldeia enchem-se de gente que toca flautas e tamborins, enquanto as danças e as folias espelham a alegria de um ambiente carregado de simbologia cromática e figurativa. Num recanto do vale, os pastores apreciam os artifícios logoicónicos ali dispostos:

No meio de todas, sobre um penedo coberto de verde ao pé de um freixo, de cuja altura caía ãa vide que com a verde latada de suas folhas fazia no alto um gracioso guarda-pó, estava levantado o sátiro Pã, deus dos pastores, como os antigos o pintaram: com a sua frauta de canas, coroadado de suas folhas, de entre as quais saíam muitas flores que em ramalhete se juntavam sobre os cornos. [...] E junto à raiz do penedo sobre dous rafeiros, que

²⁸ No seguimento da publicação da *Diana* (1529) de Jorge de Montemor, a tipologia conquistou adeptos em Portugal, mas a fase mais produtiva situa-se nas primeiras décadas do século XVII (Rodrigues Lobo, 2003: 8-11). *A Primavera* desenrola-se em três espaços, repletos de elementos codificados, através dos quais Lereno vai deambulando. No primeiro, situado nos vales do Lis e do Lena, sua terra natal, o pastor vive tranquilo, até que se enamora pela pastora do bosque desconhecido. Exilado nos campos do Mondego, Lereno sofre as dores de um amor infeliz e vai refugiar-se nas ribeiras do Tejo. Aí, o protagonista consulta os oráculos, em dia de S. João, sendo aconselhado a procurar a mudança. Lereno torna-se, assim, *O Pastor Peregrino*, dando o título à segunda novela da trilogia, publicada em 1608. *O Desenganado* (1614) deu continuidade à gesta amorosa de Lereno, completando a trilogia.

muito ao natural representavam, havia um quartel, no qual subtilmente estava entalhado este soneto.

Ninfas, as que fugis de quem vos ama,
E a morte a muitos dais mal merecida,
E tendo por vitória tal fugida,
Caís nas mãos do fado que vos chama;
De ãa ninfa cruel vos lembre a fama,
Que do Silvestre Pã foi tão querida,
E por ingrata e dura convertida
Se viu em cana vã, e em verde rama.
Aquele peito belo, ingrato e duro
Já transformado em cana, a frauta amada
Tem dela o vencedor por divisa.
Não há contra o amor poder seguro,
E maior pena a sorte tem guardada
A quem de alheios males não se avisa (Rodrigues Lobo, 2003: 115).

Em contraste com a singeleza do ambiente natural e com a simplicidade dos pastores, este conjunto composto por uma figura e por um soneto exemplifica bem os artifícios da agudeza barroca. A vide enrolada no freixo lembra a imagem do emblema AMICITIA ETIAM POST MORTEM DURANS (Alciato, 1584: 220r) e o apontamento ecfrástico relativo a Pã, coroadado de folhas e de flores, parece reproduzir a gravura do emblema VIS NATURAE (Alciato, 1584: 134r). E como o sátiro representa a luxúria de Vénus, a sua entrada acentua a carga sensual do ambiente festivo, repetida pela alusão à lenda amorosa de Pã e Siringe, no soneto, que faz referência à flauta como divisa do vencedor. A narrativa continua com a descrição dos arcos que as jovens transportavam, referindo que, na volta de cada um, havia um lugar reservado para as tenções:

Pineia [...] levava no arco em campo de ouro Cupido com as mãos atadas atrás, e o arco quebrado sobre a aljava e dizia nela esta letra

Comigo não vale Amor;
E sem mim não tem valia (Lobo, 2003: 119).

Declarando-se imune a Eros, talvez a jovem pretendesse salientar a sua prudência, insensível às armadilhas do deus onipotente. Tal postura justifica a empresa que elege a figura de Cupido feito prisioneiro, convocando a presença de Anteros, que inspira o emblema AMOR VIRTUTIS, ALIUM CUPIDINEM SUPERANS (Alciato, 1584: 152v). Neste ambiente celebrativo em que desfilam “trajos e divisas”, compostas por tenções e

letras, a emblemática contribui, enfim, para acentuar a dimensão simbólica de um cenário aparentemente rústico mas rico em agudezas do engenho²⁹.

Em sintonia com as tendências literárias de Seiscentos na Europa culta, as novelas de Rodrigues Lobo adaptaram os motivos e as estruturas logoicónicas às circunstâncias específicas da ficção pastoril, sem ignorar os modelos que os leitores são convidados a conhecer, através de um exercício mental útil e deleitoso. Nesta perspetiva, a inclusão de emblemas e de outros expedientes logoicónicos neste tipo de literatura morigeradora assume-se como uma estratégia textual que reflete uma manipulação instrumentalizada ao serviço da ideologia dominante. Recorrendo a formas mais simples, como a descrição de arcos festivos, ou empregando processos mais complexos, como a narração de episódios alegóricos, a ficção novelística usou a linguagem mista para alcançar o objetivo retórico da captação sensorial³⁰.

Conclui-se, portanto, que a narrativa ficcional do século XVII soube dialogar com a *ars emblematica*, adaptando uma estratégia de persuasão cujas vocações e potencialidades doutrinárias já tinham dado provas. E se Camões havia recorrido à paródia para fazer um aproveitamento satírico da linguagem emblemática, Rodrigues Lobo opta por uma abordagem no sentido da edificação espiritual, cumprindo os princípios do *prodesse et delectare*.

Por vezes, o novelista transfere o ambiente das academias intelectuais para as planícies campestres, sem deixar de alertar: “para perguntas amorosas bastam rústicos pastores, porém o responder a elas com a verdadeira satisfação só a avisadas damas e amantes cortesãos é concedido” (Rodrigues Lobo, 2003: 235). Deste modo, acentua-se a complexidade das técnicas compositivas e estabelece-se uma ligação à realidade contemporânea que atesta a utilização da emblemática em contexto social. Recorde-se, por exemplo, a oração proferida por António Marques Lésbio (1639-1709), em 5 de Fevereiro de 1665, na qualidade de presidente da sessão da Academia dos Singulares. Com o intuito de provar que ali estava sediada a melhor associação daquele género, o orador enaltece a empresa da Academia (Fig. 4) e partilha algumas considerações a esse propósito.

²⁹ Os artifícios linguístico-visuais voltam à ribalta na floresta sétima da segunda parte, que tem lugar nos campos do Mondego. No portal do templo, descreve-se uma tábua dourada com debuxos e perguntas entalhadas. As inscrições contêm motes que desafiam, assim, os participantes do concurso a versejar sobre a dialética entre o amor e o ciúme (Rodrigues Lobo, 2003: 225-235).

³⁰ Sobre a receção de modelos emblemáticos nas novelas portuguesas, veja-se, entre outros, Araújo (2014: 415-425).

São as empresas, & os timbres os créditos dos heroes os objectos das acções, & as divisas da fama; em hũas se explica a nobreza do sangue, em outros a força do valor, & em outros o merecimento das letras; por possuírem um timbre hõrado, derão muitos a vida por hum timbre, por lograrem hũa empresa nobre se arrojarão muitos a mil dificultosas empresas (Academia, 1668: 353).



Fig. 4. Empresa da Academia dos Singulares, publicada no frontispício da *Academia dos Singulares de Lisboa*, Lisboa, 1665. Fonte: <<http://purl.pt/21936>>

Em pleno século XVII, defende-se a importância das empresas como forma de comunicação social, à semelhança do que acontecia no período medieval. Por isso era tão importante conhecer o significado da empresa construída para mostrar ao mundo a missão da Academia. Ao longo desse discurso, Marques Lésbio invoca dois versos de Alciato para ilustrar a importância dos pormenores na destruição da virtude, lembrando que um animal tão pequeno como a rémora é capaz de segurar um navio, apesar da sua dimensão humilde. A referência corresponde, naturalmente, ao emblema IN FACILE A VIRTUTE DESCISCENTES (Alciato, 1584: 115r). Não foi esse o

único momento em que o jurista milanês serviu de autoridade ao orador³¹ ou aos seus confrades³², mostrando como os modelos emblemáticos eram conhecidos e reconhecidos.

Estavam, pois, reunidas todas as condições de recetividade aos artificios do engenho logoicónico e não surpreende, por isso, que tenham surgido empresas para identificar os membros da Academia dos Singulares. Luís da Costa Correa, na sessão de 6 de janeiro de 1664, apresentou uma resenha das proezas dos seus pares, traçando um percurso imaginário ao longo de uma simbólica galeria de retratos. Ficaram aí imortalizados através das efígies e das empresas debuxadas, entre as quais se destaca a de Marques Lésbio:

Mostravaõse em hũ bofete os emblemas de Alciato (q cõ tâta erudição nos declara) pintados de hũa sôbra taõ escura, que mal se podiaõ ver. Na mão direita se ostentavão os mesmos emblemas tão claros, & tão cortezes, que para todos se descobrião; & em hũa tarja de ouro com letras de finíssimos jacinthos Minerva lhe offerecia estas duas decimas.

Sempre a humana natureza
he com poucos generosa,
a divina dadivosa
para todos tem grandeza:
entre hũa, entre outra empreza,
Alciato no escuro fino,
& vós nelle crystallino,
se estaõ vendo sem engano,
elle para alguns humano,
vós para todos divino.

Alciato, em fim, muito avaro,
o thesouro por seguro,

³¹ Na sétima sessão da Academia, em 9 de dezembro de 1663, Marques Lésbio abordou o tema das armas e das letras, a propósito do qual comenta: “Venceo Belorofonte a Quimera, mas com as armas? He Quimera que era Belorofonte prudente, & a vittoria que fingem de suas armas, affirmaõ era de sua prudencia. Assim o entendeo Alciato falando delle *Consilioque animi monstra superba domas*” (Academia, 1665: 101). O verso latino repete o final do emblema *CONSILIO, & VIRTUTE CHIMAERAN SUPERARI, ID EST, FORTIORES & DECEPTORES* (Alciato, 1584: 22r).

³² Luis Bulham, em 11 de Dezembro de 1665, argumenta a propósito da inveja: “Quis Alciato simbolizar em hũa de suas empresas o hyeroglífico da enveja; & que pintou hũa mulher com os olhos enfermos, & com hũa mão desentranhando seu próprio coração, & entre os mais versos do hyeroglyphico diz elle: *Cuique dolent oculi, quaeque suum cor edit*” (Academia, 1668: 283). Trata-se, portanto, de um verso colhido no emblema *INVIDIA* (Alciato, 1584: 101r).

foi pôr em lugar escuro
vós o repartis em claro;
em vosso juízo raro
outro se vê por mil modos,
pois com discretos apodos;
com hũa, & outra razão,
sem que seja Montalvão,
o repetis para todos (*Academias*, 1665: 180-181).

A escolha de Alciato como figura da empresa de Marques Lésbio é bem representativo do seu papel de divulgador dos *Emblemata* na Academia. E, por outro lado, o desfile de composições logoicónicas associadas aos confrades mais distintos mostra o reaproveitamento de motivos de longa tradição emblemática, colocando em prática os ensinamentos teóricos. Esta era, de resto, uma atividade recorrente nas academias europeias desde o século XVI, como atestam Contile (1574) e Ruscelli, autor de *Le imprese illustri* (1580). Neste discurso de Luís da Costa Correia, que em certa medida se aproxima de uma paródia em registo lúdico ou reverencial (Hutcheon, 1985: 38), são descritas as empresas de vinte e cinco carateres Singulares, todas elas constituídas por figura e letra, de extensão variável.

Com este espetáculo de matriz logoicónica, pretendia o orador enaltecer a Poesia como garantia de imortalidade, pelo que termina a argumentação com o exemplo de Camões, que usava como insígnias do seu engenho a espada e a pena (*Academias*, 1665: 188). Também movido pela convicção de que os compostos poéticos asseguram Fama eterna aos valerosos feitos individuais e, com maior impacto, se tiverem a forma de empresas, Frei Gabriel da Purificação compunha, em 1663, um manuscrito intitulado *Empresas Lvzitanas contra Castelhanas Empresas*³³. O códice pertencente à Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa inclui uma portada que identifica o autor e oferece a obra ao senhor D. Sancho Manuel, conde

³³ Natural de Lisboa, o autor foi batizado com o nome secular de Simão Antunes (1632-1704), ao qual renunciou quando professou no Sagrado Instituto de São Jerónimo, entrando no Real Convento de Belém. Foi prior do Convento do Espinheiro, em Évora, duas vezes visitador Geral e Porteiro-mor do Convento de Belém. Foi autor de *Sermão em a festa de N. Senhora do Egipto* (Lisboa, na Officina de João Galraõ, 1687); *Terno sonoro, em honra das principais festas de Nossa Senhora* (Lisboa, na Officina de Joam Galram, 1689); *Espelho diáfano e cristalino* (Lisboa, Manoel Lopes Ferreira, 1690), sobre a vida de S. Jerónimo e de S. Bruno, em oitavas; e *Sermão dos santos Apóstolos, S. Simão e S. Judas* (Lisboa, na Officina de Antonio Pedrozo Galraõ, 1700). No âmbito dos assuntos políticos, compôs *Canção à batalha de Montes Claros* e *Carta escrita ao Conde de Castello Melhor, Ministro do despacho delRey D. Affonso VI sobre a forma do governo* (Cod. 12968 da BNP). Sobre as *Empresas Luzitanas* e sua relação com os modelos emblemáticos veja-se Araújo (2014: 556-562).

de Vila Flor e general de Armas da Província do Alentejo. Torna-se, assim, evidente que o texto foi redigido para celebrar a vitória portuguesa na batalha do Ameixial, travada nesse mesmo ano, no decurso da Guerra da Restauração³⁴.

Os dezoito fólios do manuscrito apresentam empresas que conjugam as *picturae* coloridas com motes latinos, geralmente inspirados nas Sagradas Escrituras. E inda que não se conheça ao certo o contexto de produção deste códice, torna-se evidente que se trata de um raro exemplo de compostos logoicónicos verdadeiramente concebidos como empresas heroicas, aplicadas a um indivíduo. Ainda assim, a *contaminatio* genológica não deixa de se manifestar, uma vez que a inclusão de figuras humanas contradiz os princípios estipulados pelos tratadistas. Uma das composições incide sobre a lendária ligação entre o povo Castelhana e Hércules, colocando sobre os ombros de D. Sancho a pele de um leão.

DEUS AB AUSTRO VENIET, QUIA SALUTEM EX INIMICIS NOSTRIS

Ya desolado el leon
De la castellana gente,
Puede el Luzo más valliente
Traher su piel por blazon:
Del glorioso Pendon
Teman las soberbias vidas
Que las Armas fementidas
Quitadas al Castellano
Com el toque Luzitano
Solo podem ser temidas.

Ao seleccionar um mote de inspiração bíblica, Frei Gabriel da Purificação parece atribuir à vitória portuguesa um toque providencial, sugerindo que Deus viria da terra do Austro para salvar os portugueses dos inimigos³⁵. A *subscriptio* descodifica o sentido figurado da pele usada pelo militar como “blazon” da sua vitória, de acordo com o costume de recolher os despojos dos vencidos. E para os leitores de Alciato, esta imagem

³⁴ Falecido em 1677, D. Sancho Manuel de Vilhena, Conde de Castelo Melhor, foi governador de armas na província do Alentejo, durante a guerra da Restauração, e ocupou o cargo de Comandante-Chefe das forças portuguesas. Na sequência da vitória alcançada na Batalha das Linhas de Elvas (1659), D. Afonso VI agraciou o seu distinto servidor com o título de Conde de Vila Flor, confirmado em 1661, por carta régia. O militar também obteve êxito na Batalha do Ameixial (1663) e combateu em Montes Claros, no ano de 1665.

³⁵ A primeira parte da inscrição (*Deus ab Austro veniet*) reproduz um versículo de *Habakkuk*, 3.3, complementado por um excerto do *Evangelho de S. Lucas*, I.71.

certamente lembraria a *pictura* gravada no emblema IN EOS QUI SUPRA UIRES QUICQUAM AUDENT, que repreende os pigmeus por ousarem vencer Hércules, caindo na ilusão de acreditar que o podiam surpreender (Alciato, 1584: 84v). Dialogando com esse composto, a empresa lusitana parece transmitir uma mensagem afim, dando a entender a superioridade do Conde de Vila Flor.

Por conseguinte, convém salientar a especificidade destas composições, que são identificadas como empresas, mas foram construídas como a estrutura tríplice dos emblemas (*mote*, *pictura* e *subscriptio*) e desrespeitam os princípios básicos das divisas ao reproduzir figuras humanas. Ainda que os motivos empregues reproduzam tópicos bem enraizados nos códigos semióticos da *ars emblematica*, a adaptação específica ao contexto da guerra da Restauração desenvolve interpretações redefinidas. Além disso, mais uma vez parece estar presente o tom paródico, uma vez que a abordagem proposta mantém um registo quase lúdico, na medida em que sugere uma inversão das insígnias usadas pelos castelhanos, aplicando-as aos portugueses vitoriosos.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisando globalmente os conteúdos aqui dispostos numa perspetiva diacrónica, torna-se pertinente sublinhar que o uso da heráldica pessoal na corte portuguesa como forma de representação do poder está atestado desde longa data, estabelecendo uma prática que alastrou aos cavaleiros, a julgar pelos relatos das fontes disponíveis, nomeadamente as crónicas e o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Essa apetência pela representação simbólica favoreceu a divulgação dos livros de emblemas e das coletâneas de empresas publicados por toda a Europa culta em meados de Quinhentos. Aumentou, então, a popularidade da linguagem mista, que alcançou um impacto significativo nos poetas e nos artistas em geral. Portugal não foi exceção e é possível identificar ecos dessa matriz na obra do próprio Camões, que usa termos e técnicas descritivas associados à *ars emblematica* n’ *Os Lusíadas*. Além disso, o Poeta deu provas de que dominava cabalmente as técnicas de composição e de interpretação das empresas, na zombaria que compôs em Goa.

Por conseguinte, afigura-se pertinente apontar o Príncipe dos Poetas como herdeiro e divulgador da tradição logoicónica em Portugal, ao mesmo tempo que contribuiu para a afirmação do género emblemático através da paródia. Deste modo, foi pioneiro na aplicação de um mecanismo de diálogo intertextual que encontra paralelo na abordagem de outros autores no século seguinte. Não lhe faltava para isso “engenho e arte” com honesto estudo

misturado, pois era um verdadeiro mestre da agudeza, manejando com habilidade a representação simbólica pela palavra e pela imagem. Era, afinal, um experiente artesão em contínuo dilema entre a “muda poesia” e a “pintura que fala”.



Bibliografia

- Academias dos Singulares de Lisboa*, tomo segundo, Lisboa, Na Impressão de Antonio Craesbeeck de Mello, 1668.
- Academias dos Singulares de Lisboa dedicadas a Apolo. Primeira parte*, Lisboa, na Officina de Henrique Valente de Oliveira, 1665.
- Albuquerque, Martim, “As armas de Camões (o “Livro antigo dos Reis de Armas” e o “Livro da Guarda roupa dos Reis de Portugal””, em *Revista da Universidade de Coimbra*, 31 (1984), pp. 553-568.
- Alciato, Andrea, *Emblemata*, Paris, Jean Richier, 1584.
- Alciato, Andrea, *Emblematum liber II nuper adiectis Sebastiani Stockhameri Germani in primum librum succinctis commentariolis*, Lugduni, Apud Ioannem Tornaesium, & Gulielmum Gazeium, 1556.
- Amaral Jr., Rubem, *Empresas heróicas e amorosas lusitanas: letras e cimeiras das Justas Reais de Évora (1490) segundo Garcia de Resende*, Tegucigalpa, s.e., 2001.
- Araújo, Filipa, *Verba significant, res significantur. A receção dos Emblemata de Alciato na produção literária do Barroco em Portugal*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2014.
- Avelar, Henrique de e Ferros, Luís, “As Empresas dos Príncipes da Casa de Avis”, em *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. “O Homem e a Hora são um só”. A Dinastia de Avis*, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, 1983, pp. 227-245.
- Braamcamp Freire, Anselmo, *Brasões da Sala de Sintra*, Lisboa, INCM, 1997.
- Caminha, António Lourenço, *Obras ineditas de Aires Telles de Menezes e de Estevão Rodrigues de Castro, e de outros anonymos dos mais esclarecidos da litteratura portugueza, dadas à luz fielmente trasladadas dos seus antigos originaes*, Lisboa, Off. Filippe José da França e Liz, 1792.
- Camões, Luís, *Rimas*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1598.

- Contile, Luca, *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle Imprese con le particolari de gli Academici Affidati et con le interpretationi e croniche...* Pavia, Appresso Girolamo Bartoli, 1574.
- Faria e Sousa, Manuel, *Evropa Portuguesa*, Lisboa, Antonio Craesbeeck de Mello, 1679.
- Faria e Sousa, Manuel, *Lvsiadas de Lvis de Camões*, edição comemorativa do IV centenário com introdução de Jorge de Sena, Lisboa, INCM, 1972.
- Fernández Travieso, Carlota e López Poza, Sagrario, “Buena Guía”, em *Symbola: divisas o empresas históricas*. - BIDISO (*Biblioteca Digital Siglo de Oro*), A Coruña (España) Publicación: 11-06-2017. <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/143>> [Consulta: 15-03-2019].
- Ferreira, Paulo Sérgio, “Paródia ou paródias”, em *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2003, 279-300.
- Giovio, Paolo, *Dialogo dell' Imprese militari et amorose di Monsignor Giovio ... et del S. Gabriel Symeoni... com un ragionamento di M. Lodovico Domenichi*, Lyon, appresso Guglielmo Rovillio, 1574.
- Hablot, Laurent, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir. Les devises et l'emblématique des princes en Europe à la fin du Moyen Age*, Poitiers, Université de Poitiers, 2001.
- Holanda, Francisco, *Da Pintura Antiga*, introdução e notas de Angel Garcia, Lisboa, INCM, 1984.
- Hutcheon, Linda, *Uma teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1985.
- Lopes, Fernão, *Crónica de D. João I*, vol. II, Porto, Livraria Civilização, 1990.
- López Poza, Sagrario, “Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)”, *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 1 (2012), 1-38.
- López Poza, Sagrario e García Román, Cirilo, “Durabo”, em *Symbola: divisas o empresas históricas*. - BIDISO (*Biblioteca Digital Siglo de Oro*), A Coruña (España). Publicación: 15-10-2017. <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/159>> [15-03-2019].
- López Poza, Sagrario, “Quien no dudare, la alcanza”, em *Symbola: divisas o empresas históricas*. - BIDISO (*Biblioteca Digital Siglo de Oro*), A Coruña (España). Publicación: 01-10-2017. <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/180>>[15-03-2019].
- Matos, Vitalina, *Lírica de Luís de Camões. Antologia*, Alfragide, Caminho, 2012.

- Medeiros, Filipa, “O engenho e a arte de Camões nos emblemas das *Festas que se fizeram pelo casamento del Rey D. Affonso VI*”, *Imago. Revista de Emblemática y cultura visual*, 4, (2012), pp. 79-95. DOI: <<https://doi.org/10.7203/imago.4.1737>>
- Metelo de Seixas, Miguel, *Heráldica, Representação do Poder e Memória da Nação*, Lisboa, Universidade Lusíada Editora, 2011.
- Metelo de Seixas, Miguel, “As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas”, em *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa. Imaginário e viagem*, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva / Centro Cultural e Científico de Macau / Escola Superior de Artes Decorativas, 2010, pp. 46-82.
- Norton, Manuel, *A Heráldica em Portugal. Raízes, Simbologias e Expressões Histórico-Culturais*, Lisboa, Dislivro Histórica, 2004.
- Paleri, Sara, *Os Lusíadas di Camões: ut pictura poësis*, Modena, Mucchi Editore, 2009.
- Pastoureau, Michel, “Aux origines de l’emblème: la crise de l’heraldique européenne aux XV et XVI siècles”, em *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1981, pp. 129-136.
- Pena Sueiro, Nieves, Sagrario López Poza e Cirilo García Román, “Pro lege et pro grege”, em *Symbola: divisas o empresas históricas. - BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro)*, A Coruña (Espanha). Publicación: 10-07-2017. <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/12>> [15-03-2019].
- Pena Sueiro, Nieves, Sagrario López Poza e Cirilo García Román, “Fecit potentiam in brachio suo”, em *Symbola: divisas o empresas históricas. - BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro)*, A Coruña (Espanha). Publicación: 10-07-2017. <<https://www.bidiso.es/Symbola/divisa/11>> [15-03-2019].
- Rau, Virgínia, “Les emblèmes et l’histoire des techniques au Portugal au cours des XV^e et XVI^e siècles”, em *Histoire économique du monde méditerranéen (1450-1650)*, [Toulouse], Privat Éditeur, 1973, pp. 487-496.
- Resende, Garcia, *Cancioneiro geral*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, vol. III, Lisboa, INCM, 1993.
- Resende, Garcia, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, reimpressão fac-símile da nova edição conforme a de 1798, prefácio de J. V. Serrão, Lisboa, INCM, 1991.
- Rodrigues Lobo, Francisco, *A Primavera*, ed. Maria Lucília Gonçalves Pires, Lisboa, Veja, 2003.
- Rodrigues Lobo, Francisco, *Corte na aldeia*, introd., notas e fixação do texto José Adriano de Carvalho, Lisboa, Presença, 1991.

- Sabugosa, Conde, *O paço de Cintra / desenhos de Sua Majestade a Senhora Dona Amélia; apontamentos historicos e archeologicos do Conde de Sabugosa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1903.
- Sangsue, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.
- Severim de Faria, Manuel, *Discursos vários políticos*, Évora, Manuel Carvalho, impressor da Universidade, 1624.
- Typotius, Iacobus, *Symbola divina et Humana*, I, Praga, 1601.